

Элементы перформанса в визуальной поэзии 1910-х гг.

В 1913 г. в издательстве «Петербургский глашатай», основанном эго-футуристом И. Игнатьевым, была опубликована книга В. Гнедова «Смерть искусству», ставшая настоящей сенсацией в культурном пространстве эпохи и принесящая автору фантастическую славу, закрепив за ним амплуа *infant terrible*. Книга состояла из четырнадцати поэм на «заумном» языке, объем которых был сведен к словесному минимуму. В последней, пятнадцатой, поэме — «Поэме Конца» — текст вообще отсутствовал. Среди исследователей русского авангарда закрепилось мнение, что «Поэма Конца» «...являет собой чистый лист бумаги...» [2, с. 50]. Еще современник поэта К. Чуковский неоднократно отмечал: «...поэма знаменитого Василиска Гнедова, где нет ни единой строки: белоснежно чистый лист, на котором ничего не написано» [7, с. 40].

Однако это не совсем так. М. Павловец в подробном исследовании структуры книги «Смерть искусству» уделяет особое внимание оригинальной публикации «Поэмы Конца», предпринятой еще при жизни автора [5]. Именно в первопечатном издании в текст поэмы включаются внелитературные графические элементы: номер страницы в правом верхнем углу и эмблема типографии «Свет» с выходными данными. Эти элементы, как и название самой поэмы, по мнению исследователя, нельзя игнорировать и, соответственно, отождествлять произведение с *tabula rasa*. Аргументом для М. Павловца служит отсутствие каких-либо сведений о том, что В. Гнедов протестовал против такой презентации «Поэмы Конца».

Позиция исследователя весьма убедительна, и вместе с тем очевидно, что произведение задумывалось В. Гнедовым как акт воплощенного «бессловесия» искусства, а значит, и его смерти. Заполненное пустотой и тишиной художественное пространство поэмы является апофеозом тенденции сокращения и минимизации слова в поэтике футуризма. Не случайно автор «присловья» к книге И. Игнатьев пишет: «Нарочито ускоряя будущие возможности, некоторые передунчики нашей литературы торопились свести предложения к словам, слогам и, даже, буквам. — Дальше

нас идти нельзя! — говорили Они. А оказалось лъзя. В последней поэме этой книги Василиск Гнедов Ничем говорит целое Что» [2, с. 51]. При этом наличие внетекстовых элементов, возникших *post factum* при публикации поэмы и не опротестованных автором, функционально оправдано с точки зрения прагматики футуристического произведения. Пассаж обобщается шуткой, игрой, повергающей в полное недоумение и без того обескураженного отсутствием текста читателя.

Пустота как эквивалент невоплощенного слова или звука в разных своих проявлениях заполняет страницы книги не только В. Гнедова. Так, С. Малларме актуализирует значение «белых страниц» в поэме «Бросок игральные кости не отменит случая». «Пропущенный» текст и отточия на его месте можно встретить у А. С. Пушкина в «Евгении Онегине». Пустые страницы находим у Л. Стерна в конце романа «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена». К экспериментам с «пустотной поэзией» обращались Г. Сапгир и Ры Никонова.

Нулевой текст «Поэмы Конца» можно интерпретировать по-разному: в визуальном, акустическом и перформативном аспекте. «“Поэма Конца” и есть “Поэма Ничего”, нуль, как изображается графически...» [Там же, с. 51]. Пустота на месте слова, исчезновение текста апеллирует к зрительной перцепции, что дает возможность аттестовать «Поэму Конца» как визуальное произведение. При этом возрастает эстетическая значимость незаполненного пространства страницы. Засвидетельствованная В. Гнедовым смерть искусства является отражением кризиса дискурсивного мышления, характеризующегося недоверием к вербальным знакам, разочарованием в силе слова. В этом отношении нулевой текст видится предельной концентрацией всех возможных смыслов и прочтений, так как абсолютное «Ничто» потенциально может быть «Всем», в отсутствие каких бы то ни было препятствий для читателя или зрителя заполнить пустоту своими образами, ассоциациями. Подобная практика встречается в творчестве художника Р. Раушенберга. Его чистые холсты, экспонировавшиеся на выставке 1951 г., должны были, по замыслу автора, отражать тени посетителей.

Отсутствие звучания, как следствие абсолютной редукции слова, создает оригинальный акустический образ поэмы: пустота, заполненная тишиной, своеобразный звуковой вакуум. «Поэма Конца» молчит, но это напряженное молчание, как ни парадоксально, звучит оглушительно. Своим произведением В. Гнедов предвосхищает «музыку тишины» Дж. Кейджа. Премьера его трехактной пьесы «4'33», исполненной пианистом Д. Тюдором, который лишь открывал инструмент

в начале акта и закрывал в конце, состоялась на фестивале в Вудстоке в 1952 г. Публике предлагалось послушать «четыре минуты тридцать три секунды» тишины, заполненной разрозненными звуками окружающего пространства. Примечательно, что свое представление Дж. Кейдж назвал «перформансом».

Проблема безмолвия и пустоты искусства находит мудрое решение в размышлениях Ю. Лотмана: «Настоящее время болезненно немотствует и ищет свой язык. Может быть, оно найдет его вообще не в искусстве или же в каких-либо принципиально новых формах художественного творчества» [4, с. 143]. Действительно, концепция смерти искусства была актуализирована В. Гнедовым не только на уровне отсутствия текста, но и на уровне жеста. Известно, что поэма В. Гнедова бытовала не только в печатном варианте, но и в сценическом. Автор многократно и не без удовольствия исполнял свое провокативное произведение на публике в знаменитом кабаре «Бродячая собака». Подобна практика соотносима, по мнению С. Сигея, с современным перформансом: «Жест был для него не только средством, но и самоцелью, понимался как таковой, подобно “слову как таковому” и “букве как таковой”... Гнедов растворил его в незаполненной странице» [5].

Перформанс сообщает пространственным координатам произведения искусства темпоральные характеристики, переводит текст или отсутствие текста, как в случае «Поэмы Конца», в процесс его протекания, проживания перед публикой. По наблюдению Ю. Лотмана, произведения, «синкретически сочетающие в одном действе все основные виды семиозиса», существуют издавна (литургия, карнавал) [Там же, с. 97]. В связи с этим включение перформанса в ряд таких произведений видится правомерным, так как и жест, и слово, и визуальный ряд, и акустическое сопровождение синтезируются в монолитную структуру перформативного акта, умножая его семантический потенциал. Такая форма творчества удовлетворяет потребность футуристов в универсальном языке, который бы осуществлял тотальное воздействие на субъект восприятия и позволял бы футуристическим произведением преодолеть границы искусства и выйти в жизнь. В мастерской перформанса, протекающего по заранее спланированному сценарию, всегда есть место эксперименту, а значит, и случайности, импровизации.

Действие, осуществляемое исполнителем перформанса, требует вовлеченности в него зрителя. Расстояние между субъектом перформативного действия и реципиентом стремится к возможному минимуму. Наблюдение за художником — это уже соучастие в акте творения. Публичные

выступления футуристов (митинги, шествия, театральные постановки, поэтические вечера и концерты, выставки) всегда сопровождались эмоциональным откликом, ответным жестом зрителя. Негодование, возмущение, протест, непонимание — это всего лишь малая часть возможных реакций «потребителей» футуристического искусства, реакций прогнозируемых, ожидаемых.

Не осталось без внимания и исполнение В. Гнедовым собственной поэмы. Существует множество откликов свидетелей выступления поэта со своей книгой на сцене, но особое внимание современники В. Гнедова уделяют исполнению именно последней, пятнадцатой, поэмы, которая явилась одновременно и сценарием, и партитурой. По-видимому, презентация того, чего нет, вызывала особый интерес и ажиотаж публики, требующей «игры на бис».

Вариативность представления поэмы В. Гнедовым породила множественность зрительских впечатлений и, как следствие, вариативность описаний действия. Наиболее известное и авторитетное находим у И. Игнатьева: «Ему приходилось оголасивать все свои поэмы. Последнюю же он читал ритмо-движением. Рука чертила линии: направо слева и наоборот (вторую уничтожалась первая, как плюс и минус результат нуль)» [2, с. 51]. Несомненно, что И. Игнатьев концентрирует свое внимание на соответствии текстового нуля и нуля, получаемого движением руки В. Гнедова. В такой манере исполнения прочитывается эквивалентность жеста и «текста».

Интерес представляет также и немаловажная деталь направления движения руки поэта — «направо слева». Дело в том, что в оригинальном издании 1913 г. части книги «Смерть искусству» располагаются на плоскости страницы особым образом: надзаголовок поэм — в правом углу, заглавие (при его наличии) — в центре, а текст — слева. Таким образом, взгляд читателя перемещается по странице, следуя обратной траектории: справа налево. Жестовое исполнение восстанавливает традиционный способ прочтения, однако, дирижируя восприятием, задает противоположную траекторию движения, начиная с конца.

Г. Адамович по-своему описывает исполнение поэмы: «Он выходил мрачный, с каменным лицом, “именно под Хлебникова”, долго молчал, потом медленно поднимал тяжелый кулак — и вполголоса говорил: “всё!”» [1, с. 244]. В данном описании внимание акцентируется на вербализации «пустоты», на появлении звучания нулевого текста. «Всё» — это одновременно и синоним конца, и временное постоянство, и всё сущее.

В. Пяст тоже оставил воспоминание о манере представления поэмы: «Слов она не имела и вся состояла только из одного жеста руки, быстро поднимаемой перед волосами и резко опускаемой вниз, а затем вправо вбок. Этот жест, нечто вроде крюка, и был всею поэмой» [6, с. 176]. С. Сигей сообщает, что В. Гнедов считал описание В. Пяста наиболее точным. «Крючкообразный жест Гнедова, — продолжает исследователь, — отсылает к жатвенным обрядам» [7]. По мнению С. Сигея, «в одностроках можно видеть “запись” жатвенных криков».

Еще одна трактовка исполнения поэмы приведена М. Зенкевичем: «На середину комнаты выходит другой молодой человек, еще более развязный, с широким плоским лицом, в потертом пиджачке, без воротника, в обшмыганных, с махрами внизу брюках — Василиск Гнедов — сама поэзия, читает свою гениальную поэму конца. В книге под этим заглавием пустая страница, но я все же читаю эту поэму, — выкрикивает он и вместо чтения делает кистью правой руки широкий похабный жест» [3, с. 437]. Откровенно негативный комментарий М. Зенкевича вписывается в «сценарий» представления как процесса популяризации и рекламы авторской концепции «умирания искусства».

В целом можно сделать вывод, что произведение В. Гнедова «Поэма Конца», представляющее собой эксперимент в области абсолютной текстовой редукции, как апофеоз общесуфутуристической тенденции сведения слова на нет, акцентирует визуально-акустический потенциал «чистого листа», эквивалентного варьирующемуся жесту в исполнительской манере автора. Способ бытования «Поэмы Конца» в сценическом варианте обнаруживает сходство с современной перформативной практикой в основополагающих ее элементах.

1. *Адамович Г.* Невозможность поэзии // Адамович Г. Собр. соч. Комментарии. СПб., 2000. С. 243–245.

2. *Васильев И. Е.* Русский поэтический авангард XX века. Екатеринбург, 1999.

3. *Зенкевич М.* Мужичий сфинкс. Беллетристические мемуары // Зенкевич М. Сказочная эра. М., 1994. С. 437–438.

4. *Лотман Ю. М.* Текст и полиглотизм культуры // Лотман Ю. М. Избр. ст. : в 3 т. Таллин, 1992. Т. 1. С. 140–144.

5. *Павловец М.* «Pars pro toto»: Место «Поэмы Конца» в структуре книги Василиска Гнедова «Смерть искусству» [Электрон. ресурс]. URL: <http://www.utoronto.ca/tsq/27/pavlovec27.shtml>

6. *Пяст В. Встречи* / сост., вступ. ст., науч. подгот. текста, коммент. Р. Тищенко. М., 1997.

7. *Чуковский К. И. Собр. соч.* : в 15 т. Т. 8 : Литературная критика. 1918–1921 гг. М., 2004.

А. В. Сверчкова

г. Челябинск

Принцип «сдвига» как стилевая доминанта рассказов В. Набокова: к вопросу о структурном основании «кинематографического» стиля писателя

«Набоков и кино» — тема плодотворная (ибо, как справедливо отмечает А. Трошин, «чуть ли не каждая набоковская страница, хотя бы мимоходом, пробегом, боковым зрением, задевает... кинематограф» [10, с. 203]), но еще малоизученная. Современные исследователи творчества писателя, затрагивая эту тему, ссылаются прежде всего на его романы, среди которых «самым кинематографическим» по праву считается «Камера обскура» (1931). К числу набоковских произведений, отличающихся «повышенной визуальностью» и буквально пронизанных «чувством фильма» (термин С. Эйзенштейна, который применительно к Набокову используют одновременно два исследователя — биограф писателя Э. Филд [14, с. 117] и отечественный ученый Р. Янгиров [12, с. 399]), относят повесть «Соглядатай» (1930), романы «Король, дама, валет» (1928), «Отчаяние» (1934), «Лолита» (1955).

Несправедливо, на наш взгляд, обойденными вниманием критиков и исключенными из этого ряда «кинематографических» текстов писателя оказались ранние рассказы Набокова, помещенные им в первый сборник «Возвращение Чорба» (1930). А ведь еще современник Набокова-Сирина критик П. Пильский в рецензии на данную книгу обратил внимание на то, что «Сирин любит цвета оранжевый и особенно фиолетовый-лиловый... искусственные и редкие цвета» [8, с. 5]. Комментируя это замечание, один из киноведов наших дней поясняет: «В указании рецензента на “ненатуральную” колористику — не упрек писателю в безвкусице, но